„CAPCANE ȘI RISCURI” ÎN SERIALISMUL LUI SCHÖNBERG

Prof. Dr. DOROTHEA REDEPENNING
Universitatea Heidelberg

Dorothea REDEPENNING a fost lector, din 1993, în specialitatea „Culturi muzicale slave”, la Universitatea din Hamburg și a devenit, din 1997, profesor de muzicologie la Universitatea din Heidelberg. În perioada 1992-2002 a fost co-editor la revista „Die Musikforschung”, consultant pe subiectul muzicii ruse pentru noua ediție a *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Între anii 2000-2008 a fost numită decan de studii al Facultății de filosofie la Universitatea din Heidelberg, iar din 2008 este cooptată ca membră în gruparea *Cluster of excellence „Asia and Europe in a Global Context: Shifting Asymmetries in Cultural Flows”.*

REZUMAT

Sintagma „comunicare intramuzicală” poate să se refere la relații și corespondențe între compoziții, cu alte cuvinte, la o comunicare între compozitori prin intermediul propriilor lucrări. Astfel, sintagma poate să definească ceea ce în contextul structuralismului se indică prin termenul „intertextualitate". Ea poate, de asemenea, să se refere la relații între parametri muzicali. În acest sens, cel al interacțiunii dintre parametri, tehnica dodecafonică a lui Schönberg va fi luată în discuție din perspectiva conceptului de „comunicare intramuzicală”. Creația muzicală europeană, începând cel puțin din perioada Clasicismului vienez, a dezvoltat o rețea de relații între melodie, armonie, periodicitate, morfogeneză, proiectată, dezvoltată și percepută drept „coerență”. Schönberg a mizat la rândul său, în mod explicit, pe această tradiție, prin metoda sa rețeaua pierzându-și însă coerența.

Cuvinte cheie: comunicare intramuzicală, parametri, dodecafonie, coerență

Termenul „comunicare intra-muzicală“, prezent în titulatura acestui simpozion, este nou în scrierile muzicologice, cel puțin în măsura în care acest fapt se reflectă în RILM[97]. În cazul special al inter-textualității muzicale interne, el poate fi folosit în două direcții:

a) Se consideră relațiile între parametri muzicali, dependența lor, deci procesele interne muzicale în sens larg, care se pot descrie apoi ca o comunicare între acești parametri. În acest caz, relația textului muzical (intra-muzical) cu un program, prezent într-un fel sau altul (titlul operei, subiect literar, imagini extra-muzicale) nu poate fi cuprinsă în expresia „comunicare intra-muzicală“.

b) Se consideră referințele diverse între opere – citate, aluzii, culori speciale, tehnici etc., deci, nivelul la care opere sau compozitori comunică unul cu altul. La acest proces nu trebuie neapărat ca un observator extern să aibă acces.[98] Sub semnul post-modernismului, aceste proceduri au devenit în asemenea măsură omniprezente încât termenul „intertextualitate” a fost transferat din lingvistică în muzicologie.[99]

În ceea ce urmează, noțiunea de „comunicare intra-muzicală” va fi aplicată dodecafoniei lui Arnold Schönberg, cu scopul de a reliefa o contradicție internă muzicală specifică. Literatura de specialitate asupra lui Schönberg, sistemul său de compoziție și operele respective umplu între timp biblioteci întregi. Dimpotrivă, contradicția sa inerentă, care va fi discutată aici, a fost până acum tematizată doar cu prilejul delimitării lui față de Claude Debussy.[100]

---

[97] *Recherche internationale de littérature musicale* – în această bază de date, există sute de *hit*-uri pentru "intra-muzical", dar nici unul despre „comunicare intra-muzicală".

[98] Un prim exemplu de astfel de comunicare intra-muzicală sunt așa-numitele *Parodiemessen* ale secolelor 15 și 16.

[99] A se vedea, de exemplu: Michael L. Klein, *Intertextuality in western art music*, [5] și, ca Verschränkung von Intertextualität und Globalisierung: Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* [10].

[100] A se vedea, Ton de Leeuw, *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*, [2] ediția olandeză originală 1991; Marius Flothuis *Claude Debussys Neuerungen und ihre historischen Hintergründe*, [3, pp. 211-225].

1. Teorie

Schönberg declara lui Joseph Rufer în vara lui 1921 că „ar fi găsit ceva, care va asigura supremația muzicii germane pentru secolul următor“ [8, p. 26]. Dodecafonia apare aici ca un progres tehnic în sensul unei concurențe culturale între națiuni. Această declarație este făcută în timp ce Schönberg lucra la *Klaviersuite* Op. 25, prima lucrare compusă integral dodecafonic. În 1935, el era atât de avansat în aceasta procedură, încât o prezintă în amplul eseu *Compoziția cu 12 sunete* [*Komposition mit zwölf Tönen*] [9, pp. 72-96]. Textul începe cu o referire la prima carte a lui Moise „Să fie lumină“. Pe Schönberg îl interesa actul creator, care prin tehnica dodecafonică ar aduce „lumină”. „Forma în artă […] caută inteligibilitatea […]. Compoziția cu 12 sunete nu are alt scop decât inteligibilitatea.“ [9, p. 72f]. Procedeul respectiv urmează „necesitatea“, el trage consecința „emancipării disonanței“ [9, p. 73], datorată armoniei lărgite prin cromatism. Cu pasul făcut spre dodecafonie, Schönberg se adaptează situației istorice și prin aceasta, se situează în vârful progresului. Prognoza sa arată cât de puternică este gândirea sa teleologică: „Va veni timpul în care capacitatea de a construi material tematic dintr-o serie de 12 sunete va deveni o condiție esențială de admitere la clasa de compoziție a unui conservator” [9, p. 81].

Atenția lui Schönberg este centrată exclusiv asupra armoniei. El se referă și la problema edificării formei, dar nu merge mai departe pe acest drum. Armonia ar fi servit înainte „ca mijloc de diferențiere a elementelor formei”, iar în faza atonalității libere, recunoaște că „se pot construi forme ample urmând un text sau o poezie.” [9, p. 75]. „Pe atunci s-ar fi dezvoltat din armonia fundamentală un anumit simț al formei care acționa inconștient.“ Mai departe, el afirmă că „a creat, prin metoda compoziției cu 12 sunete relaționate între ele, în definitiv, bazele acelei diferențieri structurale, care erau asigurate înainte prin armonia tonală” [9, p. 75].

Din expunerea teoretică a lui Schönberg reiese clar că procedeul său reacționează la situația istorică a armoniei, respectiv a armoniei din *Tristan*.[101] După cum este cunoscut, procedeul său organizează înălțimea

[101] A se vedea: Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* [6]. Cartea a cunoscut într-un timp scurt mai multe ediții.

sunetului (melodica), tematica (aspectul specific al seriei ca temă), sincronicitatea (armonia); ea nu organizează însă în niciun fel forma. Relația între serie și formă nu poate fi motivată, în acest caz, din punct de vedere logic muzical. Aceasta este, evident, și explicația pentru care Schönberg nu spune nimic concret despre edificarea formei.

2. Opere

Odată cu decizia sa privitoare la noua „metodă", Schönberg se întoarce la modelele de formă ale secolului al XVIII-lea. Aceasta se petrece în paralel cu Igor Stravinski și colegii săi francezi, de asemeni cu Paul Hindemith în Germania, compozitori care descoperă din punct de vedere stilistic secolul al XVIII-lea și îl interpretează într-o nouă modalitate prin *neoclasicism*. *Suita* (op. 25) – cu părțile *Präludium*, *Gavotte*, *Intermezzo*, *Menuett* cu *Trio*, *Gigue* – *Cvintetul de suflători* op. 26 – cu părțile *Schwungvoll*. *Anmutig und heiter*; *Scherzando*, *Etwas langsam* (*poco Adagio*) și *Rondo* – *Cvartetul de coarde* op. 30 – cu părțile *Moderato*, *Adagio*, *Intermezzo*: *Allegro moderato*, *Rondo*. *Molto moderato* – până la *Concertul de vioară* op. 36, terminat în emigrație, cu părțile *Poco allegro*, *Andante grazios*o, *Finale. Allegro* – toate aceste compoziții instrumentale dodecafonice ale lui Schönberg preiau nu numai genuri și denumiri din perioada muzicii tonale, ci și formele care le aparțin: forma sonată, așa numita formă lied, *Menuett*, respectiv *Scherzo* cu *Trio, Rondo*, de asemeni, tema cu variațiuni. Din cauza acestei reîntoarceri la formele clasice l-a numit Willi Reich pe Schönberg un „revoluționar conservativ." [7].

La prima dintre aceste lucrări, *Suita pentru pian*, este perceptibil clar: cadența, privită ca „forță creatoare de formă", este încă activă în fundal, căderea de cvintă caracteristică fiind aici înlocuită cu un triton. Ea este astfel înscrisă în structura seriei, încât participă la edificarea formei. În lucrările mai târzii, această edificare a formei se bazează exclusiv pe seria de bază, pe derivatele și transpozițiile ei, ca și pe formulele obținute din ea. Aceasta înseamnează: forma și „materialul" sunt aici deloc sau doar puțin relaționate între ele; forma este redusă la un șablon. Tipurile de formă clasică, la care recurge Schönberg, sunt expresia unui rețele de relații între melodie, armonie, ritmică, periodicitate, construcție formală, context,

în care ierarhiilor armonice („armoniei fundamentalei“) le revine o funcție centrală din punct de vedere al formei și sensului.

Edificarea convențională a formei și tonalitatea, noua melodică, respectiv noua armonie, vin în contradicție. Forma și tonalitatea fiind strâns cuplate, ele devin așa zise „forme tonale“. Renunțarea la acest principiu ierarhic are urmări la toate celelalte nivele ale formei. Dacă această relație nu mai există, pentru a reveni la noțiunea de bază a simpozionului, „comunicarea intra-muzicală“ este întreruptă.

Din acest motiv a combătut Ernst Ansermet anularea tonalității, cu care prilej el aduce argumente psihologice[102] [1], iar Ton de Leeuw și Marius Flothuis au considerat pe Debussy (și nu pe Schönberg) cel mai consecvent înnoitor al secolului al XX-lea muzical, deoarece la Debussy armonia, melodica, forma și instrumentația sunt relaționate structural.[103] Dar și cei doi cei mai renumiți elevi ai lui Schönberg, Alban Berg și Anton Webern, au văzut această problemă și au tras consecințe – Berg, prin îmbinarea între dodecafonie și tonalitate, Webern, prin lucrul cu micro-seria și generarea formei prin acest procedeu.

3. Critica prin Adorno

Cel care a recunoscut primul și cel mai acut această problemă a dodecafoniei a fost Theodor W. Adorno. În a sa *Philosophie der neuen Musik*,[104] în care el asimilează pe Stravinski cu „restaurarea“ și pe Schönberg cu „progresul“, el arată capcanele în care „metoda compoziției cu 12 sunete“ poate conduce. Acestea sunt, grupate după parametri:

- Melodie și formă: „Cu fiecare ton, alegerea restului sunetelor devine tot mai limitată, iar la ultimul ton nu mai rămâne nicio alegere. Constrângerea este evidentă […] Dar aceasta este în același timp și o constrângere paralizatoare. Unitatea melodiei se manifestă prea rigid. Fiecare temă de 12 sunete – s-ar putea spune, în mod exagerat – are

[102] A se vedea, de asemenea: Max Gottschlich, *Auf der Suche nach dem Logos der Musik*: *eine Kritik der Tonalitätsbegründung bei Ansermet* [4].
[103] A se vedea nota 4.
[104] Prima ediție în 1949.

ceva dintr-o temă de rondo, de refren. Este remarcabil că Schönberg preia în compozițiile sale dodecafonice vechea, rigida formă de rondo, și că citează literal o nevinovată rudă a ei, caracterul *Alla breve*. Melodia este prea finisată, iar forța concluzivă, care există în al 12-lea sunet, se poate afirma mai mult prin avântul ritmului decât prin gravitația intervalelor. Amintirea rondo-ului tradițional acționează ca un paliativ pentru fluxul imanent, care este întrerupt.[105]

- Structura intervalică și ritmică: „Toate relațiile intervalice sunt fixate odată pentru totdeauna prin seria de bază și derivatele ei. Nu există nimic nou în succesiunea intervalelor, iar omniprezența seriei o face pe ea însăși nepotrivită pentru relaționarea temporală […] Anumite configurații ritmice, ce revin frecvent, preiau rolul temelor […] Astfel, specificul melodic este devalorizat prin ritm. În muzica tradițională, o abatere intervalică minimă [...] putea decide asupra sensului formei unei părți întregi. În muzica dodecafonică apare, dimpotrivă, o sărăcire completă […] Detaliul melodic decade, devenind o simplă consecință a structurii de ansamblu, fără a acționa câtuși de puțin asupra acestuia. El devine o imagine a acelui progres tehnic, care invadează azi întreaga lume.“[106]

- Armonie: „Acordurile concluzive din Pierrot au prezentat în mod șocant disonanțelor un țel inaccesibil lor […]. În tema părții lente a Cvartetului nr. 3 consonanțe și disonanțe se învecinează dezinteresat. Ele nu mai sună nici măcar neplăcut.“[107]

- Punere în pagină și contrapunct: „Decăderea armoniei ca forță modelatoare a formei este atât de pregnant perceptibilă, încât chiar contrapunctul dodecafonic pur nu mai ajunge pentru o a compensa. Principiul contrastului se răstoarnă. Nicio voce nu se situează liber în raport cu celelalte, ci apare doar ca derivat.“[108] „Deoarece tonalitatea nu mai are nicio răspundere, categorii de bază ca fuga, deosebirea între *dux* și *comes*, normarea răspunsului, împlinit prin

[105] *Philosophie der neuen Musik*, a se vedea în Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, p. 10086f (vezi *Gesammelte Schriften* vol. 12, p. 72f.)
[106] Idem, p. 10088-10090 (vezi *Gesammelte Schriften* vol. 12, pp. 74-76).
[107] Idem, p. 10105f (vezi *Gesammelte Schriften* vol. 12, p. 84f.).
[108] Idem, p. 10115 (vezi *Gesammelte Schriften* vol. 12, p. 91).

reluarea tonului principal ca element al fugii cu rol de repriză, devin lipsite de funcționalitate, se percep ca greșeli tehnice."[109]

Împreună cu Adorno și în lumina problematicii „comunicării intra-muzicale" am putea conchide astfel:

1. Muzica occidentală și, poate, orice muzică, presupune o ierarhie – a sunetelor, a înălțimilor lor, a acordurilor, a segmentelor formei. Dacă sunetele și înălțimilor lor nu mai sunt controlate de un sistem ierarhic, dacă ele sunt în sens strict egale, atunci dispare și sistemul de relaționare a armoniei și al segmentelor formei, ele devin întâmplătoare, nu mai sunt legitimate de contextul în care apar.

2. În muzica occidentală, în mod concret, armonia a avut forța decisivă, atât în ceea ce privește constituirea temelor cât și ca principiu structurant în micro- și macro-formă. Odată ce această forță nu mai există, respectiv, este înlocuită cu un alt sistem, care nu poate împlini această funcție polivalentă, atunci atât temele cât și edificarea formei, în măsura în care ele se bazează pe principiile uzuale, își pierd sensul.

3. Dodecafonie însemnează o consecventă determinare exclusiv a înălțimii sunetelor. Prin aceasta, ea este, considerată strict, ne-logică, deoarece ea reglează doar un parametru – și aceasta, pe socoteala celorlalți parametri. Un răspuns posibil l-a dat muzica serială, ceea ce anticipează virtual Adorno în *Philosophie der neuen Musik*. Această muzică serială, consecvent aplicată, conduce la o determinare completă a materialului muzical. O ieșire din această fundătură o reprezintă întâlnirea lui John Cage cu aleatorismul, a lui Iannis Xenakis cu muzica stochastică, a lui György Ligeti cu micro-polifonia, a lui Witold Lutosławski cu aleatorismul limitat, al compozitorilor români și din zona baltică cu structurile repetitive. Un răspuns în sensul postmodernismului și a globalizării muzicale constă, în prezent, în acceptarea și tolerarea celor mai diverse ierarhii, fiecare specifică sistemelor de referință ale unei opere.

[109] *Ästhetische Theorie*, a se vedea în *Digitale Bibliothek*, vol. 97, p. 4211 (vezi *Gesammelte Schriften* vol.12, p. 298).

BIBLIOGRAFIE

[1] ANSERMET, Ernest, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein*, Piper & Co Verlag, München, 1961

[2] DE LEEUW, Ton, *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1995

[3] FLOTHUIS, Marius, *Claude Debussys Neuerungen und ihre historischen Hintergründe*, în: „Musiktheorie" 9 (Heft 3), 1994

[4] GOTTSCHLICH, Max, *Auf der Suche nach dem Logos der Musik*: *eine Kritik der Tonalitätsbegründung bei Ansermet*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2010

[5] KLEIN, Michael L., *Intertextuality in Western art music*, Indiana University Press, Bloomington, 2005

[6] KURTH, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Bern und Leipzig, 1920

[7] REICH, Willi, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, 1968

[8] RUFER, Joseph, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel, 1959

[9] SCHÖNBERG, Arnold, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Ed. Ivan Vojtěch, Frankfurt, 1976 (englische Erstausgabe als *Style and Idea*, 1950)

[10] UTZ, Christian, *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2002

(Traducerea în limba română: Corneliu Dan Georgescu)